

Pintar a paisagem hoje

João Luís Simões

David Hockney refere, numa conversa com Martin Gayford, não se recordar do crítico modernista que defendeu a impossibilidade de fazer algo mais com a pintura de paisagem nos nossos dias, e continua:

Mas quando as pessoas dizem coisas semelhantes sou sempre suficientemente do contra para pensar: de certeza que é possível! Pensei sobre o assunto e vi que a afirmação não podia ser verdadeira, pois cada geração vê de modo diferente. É claro que podes ainda pintar paisagem — não esgotou.¹

Porquê pintar a paisagem hoje?

E a pintura? Quais as qualidades que buscamos na pintura que nos interessa aqui falar?

- A matéria e a consequente espessura que produz;
- O gesto que regista um determinado número de operações mentais e sensíveis que cria, por um lado, a sensação de espaço e por outro constrói uma imagem permeável às forças que percorrem o artista, que o ligam física e intelectualmente com o que vê e representa;
- O olhar que investiga o mundo visível;
- A transposição de um mundo tridimensional para um suporte bidimensional.

A pintura dá a ver o mundo e isso é uma tarefa interminável. A questão é se não haverá

um outro meio de dar a ver, tal como o faz a pintura, mas que seja mais eficaz, que ofereça a produção de uma imagem mais contemporânea.

Interessa-nos aqui falar da pintura que interroga o mundo visível e sensível. Para melhor entendermos essa questão, falaremos da imagem pintada e da fotografia.

Acreditamos que a espessura do quadro reflecte a presença física do seu processo. Traz, na modelação das formas que representa, o tempo do olhar a elas dedicado pelo pintor e clama na sua recepção por um tempo de visão necessário, para que o seu segredo de matéria cromatizada se torne significativo.

Mas o que é que esta espessura da imagem, este tempo, esta relação singular que a pintura estabelece com o mundo tem de actual? Porque se continua a pintar? Provavelmente porque não existe nenhum outro meio artístico que faça o que a pintura faz.

Porque se continua hoje a pintar paisagem? Porque para pintar é necessário um motivo e acreditamos que a paisagem é, como os outros motivos da pintura, inesgotável em sentidos e em significações. Tal como Hockney diz, a actualidade de um motivo não depende dele em si, mas do pensamento e da sensibilidade que enforma a visão da geração que o vê. A nossa.

1

Algumas questões na pintura de paisagem hoje

A partir dos finais dos anos 60 surge um novo tipo de relação artística com a Natureza: o passeio, ou seja, a imersão física do artista na paisagem. Lembremo-nos das caminhadas de Richard Long ou de Hamish Fulton e das instalações e fotografias que exibiam, dando conta desses périplos. Trata-se de uma mudança radical da relação entre o artista e o seu motivo.

O envolvimento físico com a paisagem coloca aparentemente em causa a produção pictural da pintura de paisagem. Aquele que caminha na natureza pode escolher os pontos de vista que entender, sentir o cheiro e o vento na pele.

A experiência física de um corpo que passeia na natureza está na base de um novo estímulo pictural. Como pintar o passeio na paisagem? Poderá a pintura mostrar-se tão radical na sua invenção, quanto é um passeio num bosque que existe na realidade?

Trazer para o plano pictórico a memória desse contacto físico, terá sido uma das acções artísticas que pretendiam mostrar a marca da imersão na natureza. Vemos surgir matérias pictóricas não convencionais como lama, ramos, cascas, terra, areia. A gestualidade do pintor torna-se manifesta, mima o movimento físico dos elementos da natureza e os do artista ao longo do seu passeio. Pensamos que, uma possível chave de leitura e de recepção da pintura de paisagem actual, resida na valorização da visão tátil no contexto de uma tradição pictural.

A cantora Bjork terá dito, algures numa entrevista, que a sua vida já tinha sido salva por canções. Talvez já tenha havido alguém salvo pela luz de um quadro. Para se salvar é preciso voltar a um conhecimento das suas próprias possibilidades. Esta é, parece-nos, uma qualidade epistemológica da pintura: dar a ver, ver aquilo que estando lá não se via. Podemos apreciar a prática da pintura na sua vertente epistemológica, mas também na ontológica, pois se por um lado ela contribui para o conhecimento, por outro, mostra as formas e as coisas do mundo. Estas qualidades são, naturalmente extensíveis para a pintura de paisagem.

Se houvesse tempo teríamos muito gosto em apresentar, mesmo de um modo sucinto, o trabalho de pintura de paisagem de artistas actuais como Per Kirkeby, pintor e geólogo, ou Ian McKeever, que estabelece pontes sensíveis entre o mundo mental e o mundo físico, ou Leon Tarasewicz, que transforma eventos inefáveis da natureza em ritmos compostivos plenos de energia, ou a manifestação de memórias em obras tão distintas como as de Maureen Gallace e as de Peter Doig.²

A fim de precisar o que desejamos defender, sobre a actualidade da pintura de paisagem, escolhemos apenas um pintor. Um pintor que pinta paisagem, confrontando os limites da representação pictórica com outros *media* produtores de imagem como a fotografia. Escolhemo-lo também pelo prazer de pintar que a sua obra manifesta. Falamos de David Hockney.

2

David Hockney e a possibilidade da pintura de paisagem

Para David Hockney a relação com as suas memórias é determinante na escolha do lugar onde irá pintar as suas paisagens mais recentes. Trata-se de uma zona rural no Yorkshire, onde viveu a sua infância e juventude. É para aqui que regressa, após um grande périplo que o levou até Londres e Paris e uma duradoura estadia em Los Angeles. No documentário realizado por Bruno Wollheim³ — *David Hockney, a Bigger Picture* — o artista diz que aqui, no Yorkshire, pinta a sua infância.

É como pintor que Hockney se relaciona com as suas memórias e com a paisagem. A transposição da realidade espacial, e temporal, para a superfície bidimensional levanta questões sobre a representação da profundidade do espaço e o ponto de vista único.

Poderíamos perguntar-nos porque escolhe Hockney a paisagem? Numa leitura de palavras suas editadas em entrevistas e textos de sua autoria encontramos prováveis sugestões. Ver na natureza um reflexo de suas memórias, a motivação para sua pesquisa plástica, o desafio da representação do espaço, o confronto entre forças humanas e naturais,

a convivência de diferentes escalas que obriga à escolha de permanentes pontos de vista, de aproximações e afastamentos, a necessidade de se deslocar fisicamente no motivo. Parece-nos existir também uma mensagem de beleza que deriva do prazer de ver. Beleza associada às mutações das formas e das cores causadas pelas estações do ano. O seu trabalho permite-nos ver um amor pela vida, exuberante e criativo, que a paisagem lhe permite expressar. A pintura *Bigger Trees Near Warter or/ ou Peinture sur le motif pour le Nouvel Age Post-Photographique*, de 2007, é considerada a maior pintura feita ao ar livre da História da Arte. A legenda de uma sua fotografia relata o seguinte:

David Hockney à esquerda, em pé face à sua pintura *Bigger Trees near Warter*, exposta no Verão na Royal Academy. A pintura mede 4.5 metros por 12 metros. É a maior que Hockney alguma vez pintou e é a maior alguma vez mostrada nesta exposição. Foi pintada ao ar livre em 50 telas separadas. Para ajudar nas correcções da imagem entre telas e ter uma ideia geral do trabalho e do seu progresso, foi usada a fotografia digital e o computador.⁴

Porquê a necessidade de uma pintura tão grande? De novo, ouvindo o pintor, sabemos da sua vontade de imersão na natureza e do convite ao espectador para que faça o mesmo. Sabemos que a relação que o artista estabelece com a natureza é de ordem imanente e transcendente. O eu-indivíduo em confronto com um outro “eu”, gigantesco, o da natureza. É uma pintura que encerra em si questões de ordem epistemológica e pictural. É uma pintura que provoca surpresa e estimula a indagação e a curiosidade. No documentário de Bruno Wollheim, supracitado, o artista dirá: “When you come in the room to see it you might say Wow, but the other word would be how.” Na busca de saber o como é que a pintura foi feita e o porquê, somos remetidos para a vitalidade da pintura. Para as suas possibilidades de representação e de produção. Ainda que monumental, a proporção do conjunto é de tal ordem, que todo o espaço pictórico é coeso, a um tempo somos pequenos perante a obra, mas por a conseguirmos abarcar de um golpe de vista, somos convidados a nela permanecer. As árvores nuas do Inverno parecem enfatizar uma certa crueza do olhar, parece que nada em toda esta monumentalidade está a mais, é o próprio ver que aqui está pintado, Hockney afirma: “Ver é um acto muito positivo, tens de escolher fazê-lo. Trata-se de aprender a escolher.”⁵ O artista lembra um ditado chinês que diz ser a pintura a arte do homem velho, aquele que aprendeu a ver e por isso sabe.

A segunda parte do título da obra lembra um anúncio ou um apelo: *Peinture sur le motif pour le Nouvel Age Post-Photographique*, anúncio a uma nova era no que diz respeito à compreensão do mundo visível. Uma era pós-fotográfica que é também a actualização de um retorno à tradição pictural. Tal como na solução da tragédia de Shakespeare na qual, após uma ruptura de valores, a ordem humana é reposta, também aqui parece que renascida de tantas ameaças mortais a pintura se institui como símbolo de uma visão encarnada, dando a ver uma representação do mundo, fundada no dinamismo da visão humana. A pintura volta a

acolher em si a sensibilidade e o contacto entre nós e o motivo, a que toda a grande pintura sempre nos habituou.

O trabalho da fotografia digital e do computador na realização desta obra presta serviço à montagem da pintura, como lemos acima. Para o artista este trabalho digital é desenho, pois encerra em si decisões de natureza visual próprias dessa disciplina.

Não nos parece ser a imagem fotográfica em si que é posta em causa, mas sim a sua pretensão de dar a ver o mundo tal como ele é. O que o artista traça, são os limites desse *medium* relacionando-o com as possibilidades do da pintura, ou seja expande o campo da imagem fotográfica até que toque o da pintura.

Relembremos as qualidades pictóricas que Hockney distingue, colocando-as em confronto com as da fotografia, nomeadamente no que se refere à representação do espaço, à materialidade da imagem, ao tempo da sua execução e ao ponto de vista.

A imagem fotográfica é de superfície, aproximando a distância para o primeiro plano, sendo a imagem da pintura de profundidade; na primeira temos uma superfície lisa, na segunda existem marcas, espessuras e gestualidades; a fotografia depende do instante do disparo e assume um ponto de vista único, por seu lado a pintura demora tempo a fazer e pode escolher múltiplos pontos de vista.

Hockney mostra-nos como a construção da pintura de paisagem assenta numa natureza experimental. O artista inventa meios de produzir novas imagens do mundo.

A este propósito lembramo-nos das palavras dum outro pintor de paisagem, João Queiroz, que dirá algures numa entrevista: “vou imaginar o que vou ver.”⁶ João Queiroz adianta que o acto de imaginar em pintura torna: “presentes as condições que permitem o surgimento de uma imagem.”⁷ Vemos, implícita nesta afirmação, a necessidade de uma estratégia pictural, de um planeamento presente nos bastidores da obra.

Bigger Trees Near Warter é um trabalho criativo que denota vitalidade artística, sinal das possibilidades que a pintura de paisagem oferece, para que se continue a estabelecer com o mundo visível uma profícua e significativa relação pictural.

Conclusão

Muito para além da sua possível remissão para obras de referência que estudam a paisagem⁸, a questão que nos interessa, sobre pintar ou não paisagem, prende-se com uma outra reflexão de fundo que é a natureza da visão. Falamos de uma visão incorporada, ou seja não de visão objectiva, se é que isso nos é possível a nós seres humanos imersos em nossos condicionamentos, que obviamente moldam as nossas percepções, mas de uma visão que tem esses condicionamentos em conta, que cria, a partir deles, a sua subjectividade. A subjectividade não é um mero acto de gosto pessoal, ou de um capricho que se defende como uma opinião, mas é uma imersão no mais profundo ser do artista, ali onde a sua emoção,

as suas sensações, o seu afecto ganham *voz* — cor, forma, composição — e se tornam comunicantes. A comunicação estabelece-se no acto da recepção entre as subjectividades do artista e do espectador, mediadas pela pintura.

Ao questionar o modo de construção da imagem fotográfica, Hockney interroga-se sobre o modo como nós podemos ver a partir dos nossos olhos desarmados de aparelhos ópticos. A fotografia constrói imagens com características determinadas, que são diferentes das possibilidades do nosso olhar; do nosso olhar incorporado, entenda-se. Alterações sobre a profundidade do campo, sobre o espaço existente entre e que contextualiza as figuras, alterações na cor e na forma dos elementos representados são algumas das deformações que os aparelhos ópticos imprimem sobre o mundo sensível e visível que observam.

A fotografia criou um modo de ver o mundo do qual dificilmente nos damos conta, uma vez que por ser tão vasta a sua galeria de modelos, parece ter substituído o nosso olhar nu sobre esse mesmo mundo. O que Hockney pretende é um retorno, senão mesmo um relembrar, do modo como o olho humano vê, contempla, observa e reflecte o mundo visível. Enquanto pintor o que este artista pretende é fundar a sua relação com esse mundo através da pintura, o que leva, segundo suas premissas a centrar no olhar incorporado esta relação.

Uma relação depende pelo menos de duas entidades, o observador e o observado. Se o primeiro se vai transformando permanentemente, como tem sido o caso do ser humano desde o seu aparecimento até hoje, o segundo vai revelando algo de novo, algo que o tempo da contemplação e o desenvolvimento de uma cultura, na qual o olhar humano está inserido, vão imprimindo na percepção de quem o contempla. Podemos dizer que esta relação é sempre um devir e por esse motivo é sempre actual. A pintura recria esta actualidade do olhar sobre o mundo, dando a ver, nas imagens que cria, a actualidade desse olhar.

Se podemos concordar que a pintura cria imagens, podemos ainda indagar a escolha do motivo: porquê a paisagem? Vimos que a paisagem pode ser um território de experiência plástica, de auto-descoberta e de questionamento do ser no mundo, estas razões, parecem-nos ser suficientes, para continuarmos a aprender a ver, a interrogarmo-nos sobre o que é ver e a ensaiar respostas no ofício e no prazer de pintar.

Porque não, então, pintar paisagem?

Decorrente desta pergunta poderemos mais adiante reflectir sobre o modo como a paisagem, enquanto modelo pictural, se presta à metáfora na qual vivem as imagens artísticas, serve a tautologia na qual a pintura, ainda que figurativa, se auto referencia, experimentando novas possibilidades de discurso e se abre à contemplação de afectos, de sensações, de forças, no dizer de Deleuze.⁹

Para desenvolver estas considerações aqui indiciadas precisamos de voltar à obra de Hockney e de um outro pintor, João Queiroz, que assume a paisagem como o território de experimentação de questões relacionadas com a pintura e de determinados princípios ontológicos que nela subjazem.

- 1 GAYFORD, Martin — *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*. London, Thames and Hudson, 2011, p. 12.
- 2 GODFREY, Tony — *Painting Today*. London, New York: Phaidon Press Limited, 2009.
- 3 WOLLHEIM, Bruno — *David Hockney: a Bigger Picture*. (DVD) Coluga Pictures, 2009.
- 4 Legenda da fotografia, em: http://www.anglonautas.com/arts/art_painting/art_painting_20_21_century_uk_hockney_david/art_painting_20_21_century_uk_hockney_david.htm (30-09-2014)
- 5 GAYFORD, Martin, op. cit. p. 86.
- 6 A propósito de *Silvae*: João Queiroz conversa com Bruno Marchand, p. 225. In QUEIROZ, João — *Silvae*. Catálogo da exposição na Culturgest, Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos — Culturgest, Outubro 2010 — Janeiro 2011.
- 7 Idem, p. 225.
- 8 É o caso de:
CAUQUELIN, Anne — *A Invenção da paisagem*. Lisboa: Edições 70, 2008.
CLARK, Kenneth — *Landscape into art*. New York: Icon Editions — Harper and Row, Publishers, 1984.
- 9 DELEUZE, Gilles — *Lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.